

JOSIP SLAVENSKI, AVANGARDA I ZENITIZAM

Miloš BRALOVIĆ*
Muzikološki institut SANU, Beograd**

Apstrakt: Relativno je mali broj poznatih podataka o odnosu između kompozitora Josipa Slavenskog (1896–1955) i zenitista, sa kojima se družio tokom svog boravka u Parizu sredinom dvadesetih godina prošlog veka. Jedini pouzdani podaci o tome tiču se poznanstva Slavenskog i Branka Ve Poljanskog (1897–1947). Stoga, pokušaćemo da sagledamo odnos zenitista prema muzici na osnovu muzičkih kritika u časopisu *Zenit* (a jedan od glavnih nosilaca časopisa bio je upravo Poljanski) i uporediti ih sa stvaralačkom poetikom Josipa Slavenskog, imajući u vidu sve njene osobenosti u odnosu na dominantne struje međuratne umetničke muzike. Osnovna istraživačka hipoteza bi se u ovom slučaju odnosila na postojanje kratkotrajne, ali čini se veoma intenzivne i plodonosne saradnje Josipa Slavenskog i zenitista tokom kompozitorovog boravka u Parizu 1925–1926. godine. Predstavićemo odlike Slavenskog opusa, njegov odnos prema avangardi (istovremeno ukazujući na probleme definisanja avangarde u muzici), te pokušati da ukažemo na vezu između zenitizma, kao prvenstveno književnog avangardnog pokreta, i muzike Josipa Slavenskog. Usledio bi i odgovor na pitanje zbog čega je muzika Slavenskog bila veoma pozitivno vrednovana u časopisu *Zenit*.

Ključne reči: Josip Slavenski, Branko Ve Poljanski, avangarda, Balkan, avangarda u muzici

Josip Štolcer Slavenski (1896–1955),¹ čakovečki autodidakt koji je upoznao „prave“ ljude i koga je, posmatrajući iz današnje perspektive, „zadesio“ splet okolnosti čiji je ishod bio u najmanju ruku pozitivan, dobio je priliku da svoj kompozitorski zanat usavrši na prestižnim institucijama, te da nakon školovanja kod zapaženih kompozitora prve polovine XX veka, postane kompozitor svetskog glasa. Već na prvim stranicama sadržajne biografije koju je napisala kompozitorova udovica Milana Slavenski, navedeno je nekoliko citata Slavenskog koji na veoma sažet način prikazuju muzička, akustička, folklorna, fundamentalnim naukama (pre svega astronomijom) prožeta polazišta radoznalog pekarskog kalfe.

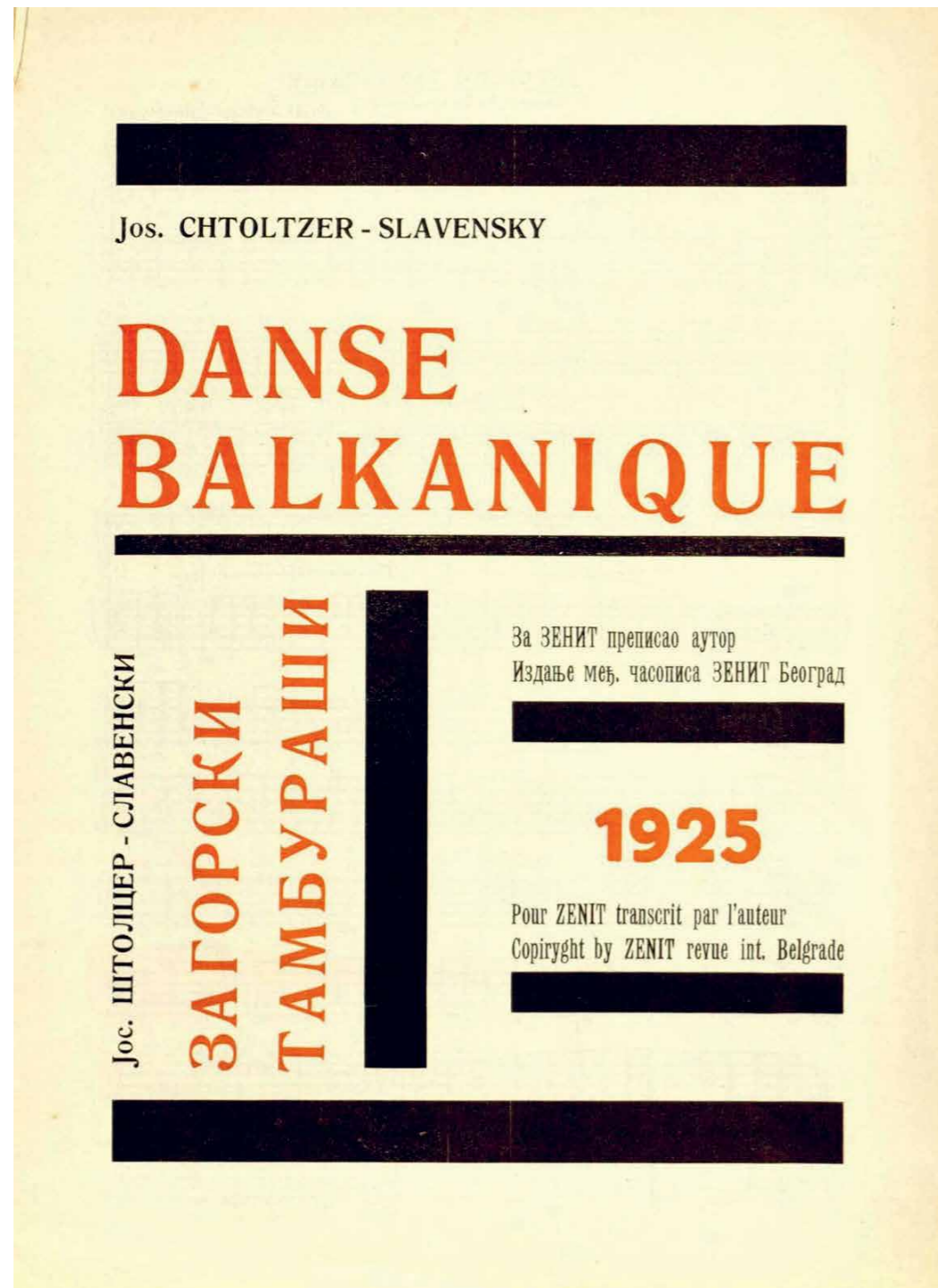
Rodio sam se u muzikalnom Međimurju, gde su do tada bili duboki zvonovi. Pod uticajem tih velikih zvonova, još 1916. pisao sam u svojim orkestarskim delima, umesto običnih dur-akorada, njihove kompletne alikvotne tonove [...]. Kojem stilu pripadam – nisam nikada razmišljao. Ali mislim da je odgovor dao kritičar iz Frankfurta još 1929: „Slavenski je muzičar sa svojim sopstvenim stilom“ (Slavenski 2006: 7).

Kompozitorova osobenost, koju je naslutio frankfurtski kritičar, po svemu sudeći nastala je u kućnom okruženju. O kompozitorovom ocu i majci Milana Slavenski navodi sledeće:

* milosbralovic@gmail.com

** Ova studija nastala je u okviru naučnoistraživačke organizacije (NIO) Muzikološkog instituta SANU, koju finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ Budući da je kompozitor 1932. godine legalizovao prezime Slavenski, na njega ćemo referirati kao na Josipa Slavenskog, a na njegovog oca kao na Josipa Štolcera Starijeg.



J. Štolcer Slavenski, *Balkanska svita: Zagorski tamburaši*, *Zenit*, br. 36, 1925.

Kad je tridesetogodišnja lepa i ponosita Julijana, najmlađa i najinteligentnija od četiri kćeri čestite čizmarske porodice Novak, [...] rešavala da se uda, mogla je da bira između sredovečnog Mađara, nadzornika na imanju međimurskog veleposlednika grofa Feštetića, i mladog, za nekih šest godina mlađeg od sebe, Josipa Štolcera, siromašnog pekarskog majstora, mladića privlačna i uglađena, koji je prošao sveta i stekao cenjena znanja iz nemačkog jezika, sviranja u citru, plesanja, kaligrafije i drugih lepih veština, a uz to bio odličan majstor svog zanata (Ibid.: 10).

U skicama za kompozitorovu biografiju Eva Sedak navodi sledeće:

Od oca, seoskog citraša i ishitrioca „muzike“, Slavenski je naslijedio izrazit glazbenički dar, a od majke, „živog muzikalnog arhiva“ [...] ne samo duboku bliskost prema „međimurskim i starim hrvatskim melodijama“ nego i trajnu želju za znanjem i širenjem duhovnog obzorja (Sedak 1984: 231).

Porodično interesovanje za muziku nije ostalo na naizgled apstraktnom nivou, kako bi se moglo zaključiti iz navedenih citata. Naime,

otac ga je [Slavenskog] uputio u glazbeno pismo u najranijoj dobi, a već sa dvanaest godina, zahvaljujući majčinu podstreku, štolcer [sic!] prikuplja udžbenike kako bi se na „Bachovim fugama, Beethovenovim sonatama i uputama o harmoniji“ učio glazbi, već tada središtu svih svojih zanimanja (Ibid.).

Stoga, još kao samouki dečak, Josip Slavenski učio je kompozitorski zanat oslanjajući se, sa jedne strane, na muziku velikih majstora, pomenutih Johana Sebastijana Baha (1685–1750) i Betovena (1770–1827), ali je, pored njih, značajnu ulogu igrala i muzika zasnovana na međimurskom folkloru, koju je upoznao preko svog oca, Josipa Štolcera Starijeg, kao i međimurska narodna pesma koju je usvajao od svoje majke, Julije Novak.

Poznanstvo sa Antom Šterom i Dragutinom Simonom, od kojih je dobio prve ozbiljnije poduke iz muzičko-teorijskih disciplina i klavira, dok je 1912–1913. bio pekarski pomoćnik u Varaždinu, rezultiralo je odlaskom Josipa Slavenskog u Budimpeštu, na studije kompozicije, 1913. godine, pošto, nešto ranije, stipendiju za studije u Zagrebu, namenjenu rođenim Varaždincima, nije mogao da dobije (Slavenski 2006: 40–41). Studije sa, između ostalih, Zoltanom Kodaljem (1882–1967), prekinute su 1916. godine, kada je regrutovan – služio je u austrougarskoj vojsci na rumunskom frontu kao bolničar, a potom je prebačen u Veliku Kanjižu, „u dublju pozadinu na rad u nekoj kancelariji, a kasnije, u Kanjiži, dodeljena mu je grupa ruskih zarobljenika da sa njima održava domaće puteve“ (Ibid.: 49). Po završetku rata vratio se u Međimurje, koje je krajem decembra 1918. godine pripojeno novoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Kako navodi Milana Slavenski,

Veze sa Budimpeštom bile su prekinute za svagda, da se više ne nastave. Sugestije, poziv čak, da se s izgledima na veliku muzičku karijeru, kao Međimurac opredeli za Mađarsku, rodoljubivi Jugosloven odbio je s indignacijom (Ibid.: 50).

Preživljavao je radeći kao pekar, da bi 1920. godine dobio stipendiju za studije kompozicije na Državnom konzervatorijumu u Pragu, u klasi Vitjesslava Novaka (1870–1949), gde je diplomirao 1923. godine sa Prvim gudačkim kvartetom, op. 3, delom koje je naredne, 1924. godine postiglo izuzetan uspeh na Festivalu savremene muzike u Donauešingenu. Od te iste godine, pa do kraja života, živio je u Beogradu.

Tokom 1925–1926. godine Josip Slavenski je boravio u Parizu. O tome je, prema navodima Milane Slavenski, ostao jedino dokument da je „na Schola cantorum upisao semestar koji počinje 12. I 1926.“ (Ibid.: 67), u klasi Vensana Dendija (1851–1931). No, u tom periodu kompozitorov najznačajniji pariski kontakt bio je upravo Branko Ve Poljanski (1898–1947), jedan od glavnih saradnika časopisa *Zenit* i članova zenitističkog pokreta,

u to vreme zastupnik *Zenita* u Parizu. Do svog dolaska u Pariz, Slavenski je bio kompozitor koji je već imao u potpunosti izgrađenu stvaralačku poetiku, i koji je, po pomenutom uspehu u Donauešingenu, stekao međunarodno priznanje, otelotvoreno u ugovoru sa nemačkom izdavačkom kućom Schott.

Pisanih svedočanstava o poznanstvu Slavenskog i zenitista, pre svega braće Ljubomira Micića (1895–1971, osnivača časopisa *Zenit*) i Poljanskog, ima veoma malo. Uprkos tome, neminovno je razmišljanje o podudarnostima ne samo u poetikama ovih umetnika, već i u načinu razumevanja i doživljavanja umetnosti, što je, po svemu sudeći, i bila okosnica njihovog poznanstva. Iz ovoga se može izvesti pitanje: Koje su zajedničke crte jednog avangardnog pokreta kao što je zenitizam i u folkloru usidrenog – a kao što ćemo videti, do neslučenih granica razvijenog i istraživačkom logikom vođenog – stvaralaštva Josipa Slavenskog?

Opus Slavenskog u osnovi je tumačen kao ekspresionistički. Marija Bergamo navodi:

u stvaralačkom metodu Slavenskog zapažamo niz ekspresionističkih elemenata. Posebno u sadržaju, koji potom – karakteristično za prvu razvojnu fazu ekspresionizma, koju Slavenski nikada nije prevazišao i napustio – određuje odabir sredstava (Bepremo 1980: 66).²

Dalje, ekspresionističke crte opusa Slavenskog opisane su na sledeći način:

Izuzetno čulan, istraživački odnos Slavenskog prema zvuku, u smislu nadražaja, [...] ima svoje korene u folkloru. Nove kombinacije tembra, raspon u snazi zvuka, koji koristi granične mogućnosti, kvalitet tona – sve te osobine izlaze van domena romantičarske boje i impresionističkih nijansi. [...] Gustina zvučnih kompleksa, česta ostinantna polja, snaga zvučnosti i sudaranje zvučnih masa duguju umnogome svoje poreklo osluškivanju zvona. Ako tome dodamo i Slavenskovu čisto intuitivnu opijenost zvukom, koja ga docnije vodi i do istraživanja u domenu akustike, imitiranja zvuka raznih egzotičnih instrumenata, težnju da svi vertikalni sklopovi budu u skladu sa prirodnim zakonima (pre svega alikvotnog niza, opaženog i slušno analiziranog takođe u susretu sa zvukom zvona) – imamo već na okupu osnovne elemente Slavenskog odnosa prema zvuku, čistom, suvom, zvuku koji je vrednost po sebi. [...] Slavenski je opijen čulnim, sočnim zvukom koji sjedinjuje krajnje mogućnosti romantičarskog iskustva u tom domenu sa lucidnim predosećanjima budućih mogućnosti (Ibid.: 68).³

Definišući ih kao ekspresionističke, Marija Bergamo je, kao što se iz priloženog citata vidi, navela ključne osobine stvaralaštva Slavenskog: folklor, kao kompozitorov „matični muzički jezik“, interesovanje za zvuk kao akustički fenomen, što je opet u sprezi sa muzičkim folklorom kao njegovim izvorom, a s tim je u vezi i zvuk zvona (to jest akustičkih svojstava takvog zvuka) i na kraju, kao neka vrsta „zasvođenja“ raznovrsnih kompozitorovih izvora inspiracije, nalaze se i fundamentalne nauke (akustici čini se najbliža fizika, ali i hemija, astronomija i tako dalje). Drugim rečima, kompozitorov pristup muzičkim sredstvima koja su mu bila na raspolaganju, a tu pre svega mislimo na sve ranije pobrojane elemente stvaralaštva (začete još u dečačkoj, ako bismo je tako mogli nazvati, autodidaktičkoj fazi sazrevanja), u sprezi sa njegovim kompoziciono-tehničkim

2 Kada je reč o prvoj razvojnoj fazi ekspresionizma, napomenuli bismo da se ekspresionizam u muzici, prema periodizaciji koju navodi Bergamo, deli na „period razrade elemenata (pre Prvog svetskog rata)“, što bi činilo ranu razvojnu fazu ekspresionizma i „period zrelog ekspresionizma (posle rata)“ (Bepremo 1980: 17).

3 Ovaj vid lucidnih predosećanja budućih mogućnosti, kako ih imenuje Bergamo, našao je svoje otelotvorenje u kompozitorovim delima iz tridesetih godina prošlog veka. Reč je o kompoziciji *Haos* (1932), za simfonijski orkestar, prvobitno zamišljenoj kao uvodni deo *Heliofonije*, istovremeno i početni deo nerealizovanog ciklusa *Misterij*, i *Simfoniji Orijenta* (1934) – završni deo pomenutog nerealizovanog ciklusa, potom *Muzike za orkestar* (*Muzika* 36, 1936), *Muzike u prirodnom tonskom sistemu* (1937), koja predstavlja kompozitorovo zalaženje u domen elektronske muzike (delo je napisano za Bozankeov šestinotonski harmonijum – prva etapa, odnosno timpane i četiri traontonijuma – druga etapa), ali opet oslonjeno na muzički folklor, kao i *Muzike za kamerni orkestar* (*Muzika* 38) ili Trećeg gudačkog kvarteta (1938).

umećem, kasnije stečenim na prestižnim evropskim školama, predstavlja prostor za inovaciju, istraživanje, odnosno neki vid intuitivnog traganja u kojem, po svemu sudeći, leži proces nastanka dela.

Šta je ono što je međusobno privuklo Josipa Slavenskog i pripadnike zenitističkog pokreta? Reklo bi se da je ovim umetnicima bila zajednička sklonost ka nekonvencionalnim (avangardnim) umetničkim rešenjima. Ali, da li – i ako da, u kojoj meri – stvaralaštvo Josipa Slavenskog poseduje avangardna svojstva? Peter Birger avangardne pokrete definiše kao

tip kritike koji je usmeren na instituciju umetnosti u celini. [...] S pokretima istorijske avangarde društveni podsistem umetnosti stupa u stadijum samokritike. Dadaizam, najradikalniji pokret u kriu evropske avangarde, ne sprovodi kritiku prethodnih umetničkih usmerenja, nego kritiku *institucije umetnosti* stvorene u građanskom društvu (Birger 1998: 32–33).⁴

Taj vid kritike je u prvoj polovini XX veka stran instituciji muzičke umetnosti.⁵ Naime, ono što muziku ekspresionizma u prvoj polovini XX veka – bilo da je reč o atonalnom ekspresionizmu Arnolda Šenberga (1874–1951) ili folklornom ekspresionizmu kakav se javlja u stvaralaštvu Igora Stravinskog (1882–1971), do Prvog svetskog rata – određuje kao avangardnu jeste sam rezultat, odnosno takozvani „efekat šoka“ koji je ona imala na tadašnju publiku, a ne proces pomoću kojega je delo nastalo (Веселиновић-Хофман 2002: 25). Ipak, tokom prve polovine XX veka nijedno muzičko delo ostvareno „radikalnim“ muzičkim sredstvima (atonaalna i atematska muzika, na primer) nije na taj način „uzdrimalo“ samu instituciju muzičke umetnosti kao što je to bio slučaj sa, recimo, književnim ili likovnim dadaizmom. Samim tim, muzika Josipa Slavenskog, koliko god bila zasnovana na do tada možda neuobičajenim izvorima inspiracije, ili možda realizovana na, za svoje vreme, „nestandardan“ način (kao što ćemo nešto kasnije videti na primeru kompozicije *Zagorski tamburaši*), formalno posmatrano ne izlazi iz okvira tradicionalnog, zatvorenog, odnosno kroz notni zapis fiksiranog muzičkog komada. Uprkos tome, Josip Slavenski jeste kritikovao evropsku muzičku tradiciju, uglavnom istupajući protiv onoga što je smatrao „ispraznim“ ili možda „neplodnim“ metodama za stvaranje nove muzike.

Primeri kritike (istina, ne u vidu javno objavljenog manifesta, već u vidu neretko revoltiranih zapisa *in margine*) koju je Josip Slavenski sprovodio, izgledaju ovako:

Dok se u zapadnim evropskim školama za modernu muziku na časovima slobodne kompozicije uči kako moderna melodija treba da se oslobodi starih šablona i veštački se pravi modulativna (u tome se ide čak do svih 12 hromatskih polustepena), osim toga, da melodiju treba oslobađati svih šablona simetričkih ritmova i ritmičkih jedinica, dotle naši kompozitori imaju ogromnu prednost za formiranje svojih melodija u prirodnom uticaju narodnih melodija (citirano prema: Živković 2014: 77).

Na drugom mestu, u Bartokovom (1881–1945) zborniku jugoslovenskih narodnih melodija,⁶ zapisao je:

⁴ Prema Birgeru, istorijske avangarde koje su u prvoj polovini XX veka izvršile kritiku institucije umetnosti u građanskom društvu su futurizam, dadaizam i nadrealizam, a u određenoj meri i ekspresionizam i ruska avangarda. Opširnije u: Birger 1998.

⁵ Težinu istorijske avangarde u muzici, u smislu kritike institucije muzičkog dela, imao bi komad Džona Kejdža (1912–1992) 4'33" *tišine za...*, iz 1952. godine. Delo je u osnovi muzički / zvučni ready-made, čiji sadržaj, budući da izvođač(i) ne svira(ju), određuje sled neintencionalno nastalih zvukova u prostoru. Opširnije u vezi sa definisanjem avangarde u muzici videti u: Veselinović[-Hofman] 1983; Веселиновић-Хофман 2002, a za detaljniju raspravu u vezi sa prisustvom svojstava avangarde u stvaralaštvu Josipa Slavenskog videti: Bralović 2018.

⁶ Reč je o zborniku pod naslovom *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, objavljenom u Njujorku 1951. godine. Napominjemo da je Slavenski kao student u Budimpešti saradivao sa Bartokom, koji mu nije bio formalno nastavnik, na izučavanju folklora (Sedak 1984: 234).



J. Štolcer Slavenski, notni zapis *Balkanske svite: Zagorski tamburaši*, *Zenit*, br. 36, 1925.

Epigoni ujedinite se! Svesni ili nesvesni papagaji feudalne internacionalne propagande ujedinite se! Bez kritičkih analiza. Interesuje me kada će se naši zvanični predstavnici SAN-a iz dubokog SNA probuditi i ustati u odbranu celokupnog našeg folkloru, koji je oduševio sve inostrane muzikologe prilikom festivala Folk-Music-Congresa u Opatiji iz 1950. godine! 23. XII 1954. (citirano prema: Радиновић 2006: 239).

Iako nije reč o navodima koji se nedvosmisleno vezuju za vreme boravka Slavenskog u Parizu (prvi čak nije ni datiran), jasno je na koji način je on kritikovao savremenu muziku: ukazivao je na „iscrpljenost“ zapadno-evropskih formi i muzičkog jezika prve polovine XX veka. Prostor za napredak muzike, odnosno način na koji bi se daljem razvoju muzike omogućila vitalnost, video je u folkloru – koji je samostalno istraživao i koji je za njega bio nepresušni izvor inspiracije. Slavenski se nije bavio terenskim radom – njegovo proučavanje folkloru baziralo se, najverovatnije, na određenom vidu automelografije, odnosno zapisivanja narodnih pesama koje je i sam znao, po sećanju (kao u slučaju Četvrtog gudačkog kvarteta [1940], koji nosi naziv *Pesme moje majke*) ili je posezao za zbornicima narodnih melodija (na primer, u slučaju Drugog gudačkog kvarteta [1928], u kojem se pojavljuju pesme *Jano Janke* i *Što mi je mило i drago*, koje je moguće pronaći u zborniku narodnih melodija Vladimira Đorđevića, navedeno prema Živković 1984: 13), ili je reč o upoznavanju i proučavanju folkloru preko snimaka objavljenih na gramofonskim pločama.⁷

Iako je priroda avangarde u muzici drugačija u odnosu na ostale umetnosti, po svemu sudeći, viđenje građanske umetnosti zapadne Evrope, potraga za novim izrazom čija je vitalnost bila drugačija, bilo je ono što je spojilo Slavenskog sa zenitističkim pokretom. Ili, kako je to uobličio Boško Tokin (1921: 4) u tekstu „Mladi reakcionari i novi duh“:

Konačni cilj nije samo izraziti težnje vremena, niti ući samo u suštinu mnogobrojnih problema više vremenskih nego večnih, nego je preko i kroz suštinu današnjih problema doći do Suština. [...] Cilj je bratska, individualna umetnost. Prema tome: kozmična, ekspresionistička umetnost *Zenita*. Cilj je spojiti individualnost, talenat, ono više u čoveku sa kulturom svih, sa proletkultom. Privatne dispozicije i stvaranje dispozicija za kulturu svih. Neka svi dođu do svog *Zenita* koliko je moguće.

⁷ Kada je reč o ovom poslednjem slučaju, uporediti snimak *Arapskog kokonješta* iz 1903. godine (objavljenog 1912), dostupan na <https://www.youtube.com/watch?v=6Hvh7JykEjg>, 31. 5. 2020, i prvi stav kvinteta *Sa sela*, iz 1925. godine, dostupan na <https://www.youtube.com/watch?v=d3CX9JCM1wQ>, 31. 5. 2020.

U *Zenitističkom manifestu* Ljubomir Micić (1922: 1) navodi sledeće:

ZENITIZAM je oslobođenje od sviju akademskih okova i priznatih laži evropskog klasicizma i barnumske civilizacije. [...] Šta hoće ti divljaci zenitisti? PRELOM. 1. superiorni stav prema dosadašnjoj šticenici Madame Evropi. 2. posvemašnje negiranje i odbacivanje vanjske matematsko fizičke civilizacije. 3. novovremenska afirmacija istočnometakozmičke ideje mističnog tipa Novočoveka. 4. Vaskrs jugobalkanskog pratipa Čovekheroja u unutrašnjoj duhovnoj inkarnaciji BARBAROGENIJA.

Da li je Josip Slavenski bio kompozitor „kozmične, ekspresionističke“ muzike? Da li je on svoj talenat i individualnost spajao sa kulturom svih? Da li je on bio „čovekheroj“, koji bi preneo zenitističke ideje u muziku? Da li su zenitisti bili upoznati sa nikad dovršenom „simfoničkom operom“ *Misterij*, za koju je kompozitor dobio ideju još 1918–1919. godine (Sedak 1984: 237–238), a od koje su kompletirani jedino njen početak, *Haos*, za simfonijski orkestar (1932), i kraj, *Simfonija Orijenta*, za soliste hor i simfonijski orkestar (1934)? Kako su zenitisti gledali na činjenicu da je Slavenski cenio Betovenovu muziku i njemu posvetio svoj Prvi gudački kvartet op. 3, uporedivši ga sa njegovim Gudačkim kvartetom op. 133 (1826)? Ili da je *Simfoniju Orijenta* u svojoj posveti Betovenu uporedio sa *Misom solemniss* (*Missa solemniss* 1819–1823)? Nažalost, odgovori na ova pitanja u najvećoj meri predstavljaju nepoznate detalje odnosa Slavenskog i zenitista.

U časopisu *Zenit* postoje samo tri dokaza na osnovu kojih bi mogla da se rekonstruiše slika kompozitorovog boravka u Parizu sredinom dvadesetih godina prošlog veka. Poznato je da su zenitisti najviše kritikovali romantičarsku operu, ali i popularnu muziku svog doba, a činjenica je i da su o ovoj umetnosti retko govorili (Mikić 2009: 79–80). Imajući to u vidu, predstavilićemo pomenuta tri dokaza.

Na prvom mestu je kompozicija *Zagorski tamburaši*, nastala 1912. godine, koja je istovremeno i drugi stav svite za klavir *Sa Balkana*, kompletirane 1917. Ova kompozicija objavljena je 1925. godine u 36. broju časopisa *Zenit*. Slavenski je za ovaj broj časopisa načinio prepis kompozicije, koji je u njemu umnožen. Pun naslov dela u časopisu je dvojezičan: *Zagorski tamburaši (Danse Balkanique)*. Oznaka za tempo je *feroce pesante*, u prevodu „neustrašivo i teško“. Pored oznake instrumenta, *Piano* (klavir), Slavenski je dodao *Original pour 2 Cytrès en Fa et La* (u originalu za dve citre in F i in A). Na samom početku, naizmeničnim ređanjem sekundnih petozvuka na rastojanju male sekunde u dubokom registru klavira i dinamiku *sforzato* (jako, naglašeno), kao i oznake za akcente iznad samih akorada, uz postepeno stišavanje i ubrzavanje (javlja se oznaka *Allegro energico* – veselo, energično), Slavenski (još u ranoj fazi svog stvaralaštva) pokazuje svoju „intuitivnu opijenost zvukom“. Sekundni akordi u dubokom registru, praveći zaglušujuću buku, kao da evociraju buduća astroakustička istraživanja, u kojima se bavio upravo kosmičkim zvučanjima, a koja – budući da se odvijaju u prostoru infrazvuka – ostaju nepoznata ljudskom uhu.⁸ Posle živog, energičnog uvoda od 30 taktova, gde se postepeno iz sekundnih akorada kristališu povici „Ej! Haj!“ upisani u partituru, a potom i bitonalni harmonski sklopovi u tercnom srodstvu (naporedo postavljanje tonika F i A dura, potom C i E dura i tako dalje), koji predstavljaju harmonsku okosnicu stava, javlja se tema folklorne provenijencije, uz oznaku *Ritmo di quattro e due battute* (brojati na četiri i dva takta). Folklorna tema sastoji se iz dva dela, od kojih svaki ima raspisanu repetitivnu (a_v b_v, po taktovima: 31, 37, 43, 49), koji se potom varirano ponavljaju. Ovo predstavlja, prema rečima Eve Sedak „formu skladbe kao proizvedetak topografije teme ali se iskazuje i u nizu pojedinačnih analogija u detalju“ (Sedak 1984: 28). Isto tako uočljiv je i „skladateljev koncept nove zvukovnosti“ (Ibid.). Dodali bismo da je reč o izrazito inovativnom muzičkom jeziku, imajući u vidu vreme nastanka stava. Upravo se tu nalazi pomenuti „efekat šoka“, koji se pominje u raspravama o muzičkoj avangardi. Iako u osnovi nema kritike institucije muzičke umetnosti – zdravorazumski posmatrano, delo se izvodi na klaviru, u koncertnoj dvorani, pred publikom – efekat šoka mogao bi da se manifestuje kao muzika kakvu niko nikad nije čuo, odnosno,

⁸ Opširnije o astroakustičkim istraživanjima: Peričić 1984.

muzika koja je drugačija od onoga što je moglo da se čuje u kontekstu kanona zapadnoevropske umetničke muzike, muzika koja prikazuje novi tretman klavira, do krajnjih granica iskorišćavajući njegove mogućnosti. Verovatno je to bila ta „magična moć“ muzike, odnosno „opijenost zvukom“ koja je očarala zenitiste.



Na drugom mestu nalazi se čestitka koju je Josip Slavenski (1926: 22) uputio časopisu *Zenit* i njegovom uredniku Ljubomiru Miciću, povodom obeležavanja petogodišnjice izdavanja časopisa, 1926. godine. Ona glasi:

Pariz 25. decembra 1925. Dragi družo! Nalazeći se u maglenom Parizu, ne mogu da zaboravim na kulturni događaj: 5 GODINA ZENITIZMA i njegovu vrednost vidim još jasnije odavde, iz ove „kulture“. Vaša je borba velika i svetla! Zato – primite moj iskreni i drugarski pozdrav sa tvrdom verom, da vaš put vodi ka pobedi našeg zajedničkog neprijatelja: umna beda, reakcija i impotentna Evropa! Živeo Micić! Jos. Štolcer-Slavenski – Pariz.

Očigledno je Slavenski Micića i Poljanskog doživljavao kao svoje istomišljenike kada je u pitanju pogled na stanje evropske umetnosti do sredine dvadesetih godina prošlog veka. Kao da je njegova muzika, i to ona koja je nastajala još pre Prvog svetskog rata, bila ispred svog vremena, odnosno u „perspektivi narativa avangardnih oaza u kojima je modernistički duh Josipa Slavenskog gravitirao i povremeno pronalazio utočište“ (Mikić 2009: 78).

Poslednje svedočanstvo o odnosu Slavenskog i zenitista jeste i kritika pod nazivom *Prvi koncert jugoslovenske horske muzike* u Narodnom pozorištu u Beogradu, 11. aprila 1926, gde anonimni kritičar⁹ (Макроскоп 1926: 32) navodi: „I opet, priznajemo lojalno, nas je interesovao samo Josip Štolcer-Slavenski.“ Kritičar je očigledno nezadovoljan izborom horske muzike predstavljene na tom koncertu, te revoltirano navodi iskaze na osnovu kojih se može zaključiti da je u beogradskom muzičkom životu Slavenski omalovažavan. Među njima je i sledeća izjava:

Za njega se kaže, na pr. u katalogu, da je „njegov Gudački kvartet imao uspeha na muzičkim svečanostima u Donaušingenu“. Međutim, Štolcer-Slavenski sa svojim kvartetom, *dobio je prvu nagradu*. Ali treba neko da bude *zenitista* ili da izrazi samo simpatije, izgubiće sav „dobar glas“ a svu njegovu vrednost progutaće pomrčina (Ibid.).

Posebno je intrigantan komentar na jednu od ranijih kritika ovog koncerta:

Neizbeživi doktor muzikologije¹⁰ pronašao je njegovu kompoziciju *Molitvu dobrim očima*, da „osim *neprirodnih* teškoća, nema ničega u sebi što bi nam moglo da *izmami umetničko priznanje*“. E nazdravljaj! (Ibid.).

Očigledno je postojalo međusobno divljenje između zenitista i Slavenskog. Kompozitorovo druženje sa Poljanskim u Parizu je bilo intenzivno – dvojica umetnika su i stanovali zajedno (Batušić 1973: 559).¹¹ Zenitisti

⁹ Autor kritike je najverovatnije Ljubomir Micić, koji je većinom i pisao kritike u rubrici Makroskop časopisa *Zenit*.

¹⁰ Autor ovde najverovatnije misli na kompozitora i muzikologa Miloja Milojevića (1884–1946).

¹¹ Josip Slavenski je po svoj prilici prisustvovao susretu Marinetija (1876–1944) i Poljanskog u Parizu, u oktobru 1925. godine. Ceo razgovor nalazi se i u: Mikić 2009.

Micić i Poljanski smatrali su da „treba porazbijati sve staro, a novo usmjeriti vertikalno prema zenitu“ (Ibid.: 560). Slavenski, izgleda, nije mnogo pažnje polagao na savremenu umetnost toga vremena u Parizu: „Sve to Pepa baš nimalo ne zanima. Ni slikarstvo ni knjige ni tuđa muzika ni teatar“ (Ibid.: 574). Uprkos tome, Slavenskog i zenitiste vezivao je Balkan:

Balkan, balkanština, balkanizacija, balkanomuzika, balkanofonija, sve to bijahu slogani Zagorca-Međimurca, a to nije bilo bez utjecaja braće Micić koji su u kolopetu svoga zenitizma operirali također sa Balkanom i balkanštinom kao faktorom nečega izuzetno autohtonoga i radikalno rasno-elementarnoga (Ibid.: 563).

Balkan je u delima Josipa Slavenskog bio na različite načine nadograđivan, ali nikada prevaziđen. Tako je ostalo do kraja njegovog života. Intenzivni kontakti sa zenitistima trajali su koliko i njihov zajednički boravak u Parizu – stipendija Slavenskog za usavršavanje istekla je u leto 1926. godine, posle čega se vratio u Beograd, gde je nastavio da radi u Muzičkoj školi. Milana Slavenski navodi:

zenitisti [su] izlazili iz Josipovog života kada sam ja ulazila u nj. Micić se već bio odselio u Pariz, Poljanski je uskoro krenuo za njim.¹² Veze su bile prekinute. Ni dopisivanja, ni sećanja. Samo jednom, posle nekoliko godina, stiglo je jedno pismo iz Pariza koje je Josipa jako uzбудilo. Poljanski je molio, preklinjao, bogoradio, zaklinjao Josipa zajedničkom mladošću da mu pošalje neku sumu novca, jer mu je žena teško bolesna (Slavenski 2006: 72).

Reč je zapravo o dva pisma. Prvo je datirano: 10. jun 1931, a drugo 16. mart 1932. godine.¹³ Njihova sadržina je identična. Milana Slavenski (Ibid.) je najverovatnije mislila na prvo od dva. Takođe, navela je da kontakta sa Poljanskim više nije bilo.

Konačno, da li je Josip Slavenski dostigao „kozmičku, ekspresionističku muziku“ o kojoj je govorio Boško Tokin? Za Slavenskog, kosmos je, upravo zbog interesovanja za fundamentalne nauke, bio daleko više od metafore. Tek tokom tridesetih godina prošlog veka kompozitor je počeo da ostvaruje svoje zamisli potekle iz „intuitivne opijenosti zvukom“, čije je izvorište u folkloru, a zaokružene su interesovanjima za fundamentalne nauke. U *Haosu* za simfonijski orkestar, Slavenski je kompoziciju zasnovao na brujanju pedalnog tona subkontra C (16Hz) u deonici orgulja, evocirajući zvuk, kako ga je sam nazivao, „primordijalnog C“, jednak frekvenciji od 1Hz, odnosno frekvenciji koju je u svojim astroakustičkim proračunima povezivao sa suncem. U delu se takođe nalazi i motiv protuberanci, užarenih pega na Suncu, a između njega i pedala na tonu subkontra C, nalazila se i folklorna melodika u dorskom modusu, duboko povezana sa međimurskom narodnom pesmom. *Simfonija Orijenta*, kantata za soliste, hor i simfonijski orkestar, kroz svojih sedam stavova prikazivala je duhovni uspon čovečanstva: od prvih postepeno artikuliranih krikova prvobitne društvene zajednice u stavu „Paganini“, preko muzike vezane za obrede velikih religija („Jevreji“, „Budisti“, „Hrišćani“, „Muslimani“) i muzike kao lične religije Slavenskog („Muzika“), do finalnog stava, „Pesma radu“, u kojoj se veliča uspon radničke klase. U delima kao što su *Muzika 36*, *Muzika 38* i Treći gudački kvartet, Slavenski ispituje mogućnosti redukcionističkih principa u komponovanju muzike, manje ili više postepeno svodeći tonski materijal ovih dela na zadate nizove. Konačno, ove tendencije združene su sa (relativno) novim medijima, 1937. godine (hronološki između *Muzike 36* i *Muzike 38*), a to su elektronski instrument traunionijum i Bozankeov šestinotonski harmonijum, koji su upotrebljeni u delu *Muzika u prirodnom tonskom sistemu*. Koristeći mogućnost izvođenja mikrotonske (šestinotonske i četvrttonske) muzike, Slavenski je preko njih mogao da prenese, odnosno da realizuje svoja unutrašnja zvučanja, duboko ukorenjena u muzičkom folkloru Međimurja.

¹² Ljubomir Micić je u januaru 1927. godine stigao u Pariz, a Poljanski se od 1926. godine nije vraćao u Beograd, ostavši u Parizu do svoje smrti, 1947. godine.

¹³ Ova dva pisma deo su zaostavštine Ljubomira Micića koja se čuva u Narodnom muzeju u Beogradu.

Osim što se ova dela logično nadovezuju na ranije kompozicije Slavenskog (Prvi gudački kvartet 1923, Sonata za klavir 1924, Kvintet *Sa sela* 1925, *Sonata religiosa* 1925, *Balkanofonija* 1927, Drugi gudački kvartet 1928, i tako dalje), ona predstavljaju vrhunac u kompozitorovom stvaralaštvu u smislu „najvernijeg“ otelotvorenja njegove poetike, o kojoj smo već govorili.

Da li je relativno kratko druženje sa zenitistima podstaklo Slavenskog na razmišljanje o odnosu muzike, zvuka i fundamentalnih nauka, koje je povezivao na sebi svojstven, intuitivan način, nije poznato. „[O]n ima punu glavu svoje vlastite muzike, a sve je drugo izvan njega i neka ide mimo njega. Niš' me za sve to nije briga!“ (Batušić 1973: 573) reči su kojima Slavko Batušić opisuje kompozitorovu samosvojnost, te se čini verovatnijim da je stvaralaštvo Slavenskog privuklo zenitiste (i pre svega Poljanskog) kompozitoru, nego obrnuto. Nažalost, „vlastita muzika“ Josipa Slavenskog, po svemu sudeći, nije mogla da se čuje. Najradikalnija (i ako bi to moglo tako da se nazove, u poetičkom smislu „najsamosvojnija“) među ostvarenjima iz tridesetih godina XX veka najverovatnije nisu javno izvođena, a tu pre svega mislimo na *Haos* i *Muziku u prirodnom tonskom sistemu*.¹⁴ Slavenski je očigledno, makar privremeno, među zenitistima našao svoje istomišljenike, iako nikada nije pripadao nijednoj umetničkoj grupi ili pokretu. Usled nedostataka izvora, pretpostavljamo da je upoznavanje sa zenitistima, ako ništa drugo, moglo pozitivno da utiče na razvoj kompozitorove izrazito samosvojne poetike.

¹⁴ Nema preciznih podataka o javnim izvođenjima ovih dela. *Haos* za simfonijski orkestar je studijski snimljen u dva navrata posle kompozitorove smrti (Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd, pod vođstvom Stanka Šepića, 1971. i orkestar Zagrebački simfoničari, pod vođstvom Igora Kuljerića, 1981. godine), dok je *Muziku u prirodnom tonskom sistemu* realizovao kompozitor Pol Pinjon (rođ. 1939) u okviru Radija Sarajevo.

Literatura

- Batušić, Slavko. „Tridesetogodišnji dječak u velikom gradu“. *Pjesme, pripovijest, roman, putopisi, članci*. Prir. Miroslav Vaupotić. Zagreb: Znanje, 1973: 557–592.
- Бергамо, Марија. *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1980.
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Preveo s nemačkog Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- Bralović, Miloš. „Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog“. *Wunderkammer / Their Masters' Voices*, zbornik master radova. Ur. Tijana Popović Mladenović, Marija Masnikosa, Vesna Mikić, Dragana Stojanović-Novičić. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2018: 324–403.
- Макроскоп. „Први концерт југословенске хорске музике“. *Зенит* 41 (1926): 32.
- Micić, Ljubomir. „Zenit-manifest“. *Zenit* 11 (1922): 1.
- Mikić, Vesna. “Zenitism: a Possible View on the Avant-Garde Retreats of the Solitary Modernist Poetics of Josip Slavenski”. *New Sound International Journal of Music* 34 (2009): 76–85.
- Peričić, Vlastimir. „Josip Slavenski i njegova astroakustika“. *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija* 4 (1984): 5–14.
- Радиновић, Сања. „Станислав Винавер, Јожеф Дебрецени, Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу (или: О могућим последицама једне старе полемике)“. *Јосип Славенски и његово доба*. Ур. Мирјана Живковић. Београд: СОКОЈ–МИЦ, Факултет музичке уметности, Музиколошки институт САНУ, 2006: 239–255.
- Sedak, Eva. *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*. Svezak prvi. Zagreb: Muzički informativni centar, 1984.
- Slavenski, Milana. *Josip*. Beograd: Muzička škola „Josip Slavenski“, SOKOJ–MIC, 2006.
- Штолцер-Славенски, Јос. [ип]. „Загорски тамбураши“. *Зенит* 36 (1925): 10–13.
- . „5 година зенитизма“. *Зенит* 38 (1926): 22.
- Token, Boško. „Mladi reakcioni i novi duh“. *Zenit* 2 (1921): 1–4.
- Živković, Mirjana. Klavirska dela II. *Josip Štolcer Slavenski. Klavirska djela II*. Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske; Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1984: 9–13.
- (ur.). „Muzički folklor u studijama Josipa Slavenskog“. *Interakcija muzike i vremena*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2014: 67–78.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“. *Музички талас* 30–31 (2002): 18–32.

Izvori

- „Arapsko Kokonješte (1903)“. <https://www.youtube.com/watch?v=6Hvh7JykEjg> 31. 5. 2020.
- „J. Š. Slavenski: 'Sa sela', kvintet op. 6 (Ansambl 'Slavko Osterc', Ivo Petrić)“. <https://www.youtube.com/watch?v=d3CX9JCM1wQ> 31. 5. 2020.
- Писмо Бранка Ве Пољанског Јосипу Славенском, 10. 6. 1931. Заоставштина Љубомира Мицића, Народни музеј, Београд.
- Писмо Бранка Ве Пољанског Јосипу Славенском, 16. март 1932, заоставштина Љубомира Мицића, Народни музеј, Београд.

Summary

Miloš Bralović

JOSIP SLAVENSKI, AVANT-GARDE AND ZENITISM

Starting with his earliest compositions, Josip Slavenski (1896–1955) displayed the particularity of his individual style, deeply rooted in folklore and enhanced by his interest in sound as an acoustic phenomenon and his interest in fundamental science, primarily physics and astronomy. After attending school in Budapest, which was interrupted in 1916 by the First World War, and in Prague, where he graduated in 1923, Josip Slavenski became a world-renowned composer. Europe discovered this composer in 1924, at the Festival of new music in Donaueschingen. During 1925–1926 he lived in Paris, where he socialized with Zenitists, and his closest contact was with Branko Ve Poljanski. In an effort to find parallels between Josip Slavenski's music and the Zenitism avant-garde movement, we compared certain texts, published in the *Zenit* magazine, with some of the basic postulates of Slavenski's poetics (with a brief discussion of avant-garde music and the presence of avant-garde elements in this composer's body of work). We primarily determined that the views of these artists on contemporary art were identical, and that the Zenists were most likely drawn to the Slavenski's innovative treatment of the components of the musical expression, but also the effects of shock, the ideas related to the cosmos and the significance of the Balkans and the Orient in general, the inability of “old Europe” to accept new creations, the need for art to have a social role, etc. Finally, we analyzed three pieces of evidence regarding the acquaintance of Slavenski and the Zenitists: the manuscript for the *Zagorski tamburaši* [Tamburitsans from Zagorje], the second movement of the piano suite *Sa Balkana* [From the Balkans], published in the *Zenit* magazine (36/1925), the greeting card that Slavenski sent Ljubomir Micić on the occasion of the magazine's fifth anniversary (38/1925), and the review of a concert that included, among others, certain choir pieces by Josip Slavenski, by an anonymous critic (likely Lj. Micić) (Makroskop, 1926).

Keywords: Josip Slavenski, Branko Ve Poljanski, avant-garde, Balkan, avant-garde music